

COMO NACIO EL CINEMATOGRAFO

DESDE LAS SOMBRAS CHINESCAS AL SEPTIMO ARTE

LA industria cinematográfica es sin duda una de las más poderosas que tiene la sociedad contemporánea, para la difusión del arte y la cultura. Estudios ubicados en los lugares más apartados están en constante actividad para producir los dos millones de films que anualmente circulan por todas las latitudes. De esa producción corresponden unas 750 a la América del Norte, 650 a los países europeos, unas 500 al Asia y un centenar a la América del Sur. Cuesta crear, sin embargo, que tal fabulosa cantidad de celuloide con imágenes impresas, sea el producto de la evolución de un arte que apenas ha cumplido medio siglo de existencia.

Esta eclosión maravillosa es uno de los fenómenos de crecimiento rápido, más extraordinarios de este siglo XX. Ha permitido ese crecimiento el constante progreso de una técnica que incorpora a su servicio, los adelantos de las más diversas ramas de la ciencia y del arte contemporáneo. Si bien ese progreso se ha precipitado con fabulosa intensidad, el nacimiento del cinematógrafo ha sido el producto de un largo proceso, que comenzó en un suceso comercial, cuando Clement Maurice, abrió el 23 de diciembre de 1895, bajo el nombre y con el apoyo de los hermanos Lumière, la primera sala cinematográfica pública.

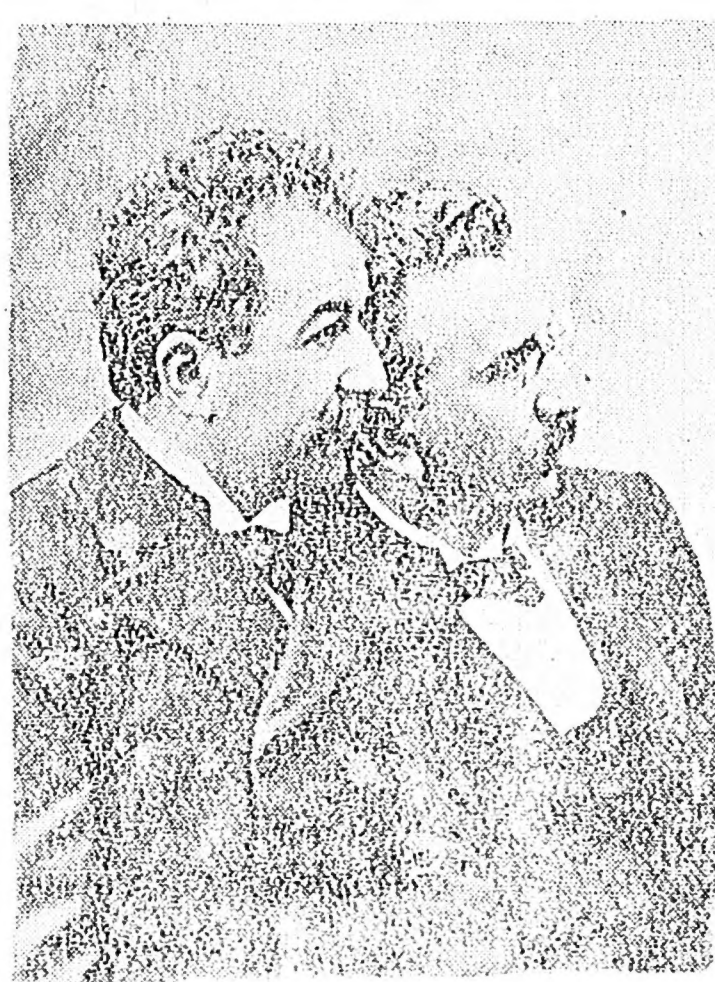
Esta sala instalada en el subsuelo del Grand Café (Nº 14 del Boulevard des Capucines) de París, fue el fermento de donde surgió esa multitud interminable que a todas las horas del día puebla los cines de todas las latitudes. Para llegar a Lumière fue necesario recorrer un largo camino, de experiencias y de tanteos. Fue necesario ir incorporando una a una las mejoras adquiridas por el ingenio humano, desde la linterna mágica o las sombras chinas hasta la cámara, el proyector y la pantalla definitivos.

* ANTECEDENTES DEL CINEMATOGRAFO

Casi todos los historiadores del cine coinciden en iniciar el proceso evolutivo que culminaría en la invención del cinematógrafo, en las experiencias de Peter Mark Roget. Este inglés, de origen suizo realizó allá por el año 1824 una serie de investigaciones sobre la persistencia de las imágenes en la retina. El origen está bien buscado, pues no cabe duda, que uno de los fundamentos del séptimo arte está en esa posibilidad del proyector de hacer desfilar en la pantalla veinticuatro imágenes por segundo, de modo que al aprovechar esa persistencia retiniana, nos dan la idea plena del movimiento.

Las experiencias de Roget sobre la persistencia de la visión con relación al movimiento, iniciadas al observar a través de las ranuras de una persona las ruedas de un carro que pasaba por frente a su casa, fueron asentadas en un informe elevado a la Real Sociedad Científica de Londres. Con estos estudios ópticos de Roget, quedaban echadas las bases y las posibilidades del cinematógrafo.

Cada uno de los investigadores que vinieron posteriormente fue dando un paso hacia adelante



Augusto y Luis Lumiere, los primeros que explotaron una sala de cine comercial en el Grand Café de París (1895)

en ese camino que tardaría 70 años en recorrerse. El ingenio humano fue combinando en los primeros tiempos la experiencia anterior de las sombras chinas, con el principio científico recientemente descubierto, para ir dando una serie de divertidos juguetes y aparatos de muy diversa índole que aprovecharían la ilusión de movimiento creada por la persistencia de las imágenes en la retina. La física óptica va saliendo de los gabinetes científicos y van ganando las ferias y las jugueterías en una carrera de descubrimientos que se extiende a todas las ciudades importantes.

Una de las primeras creaciones de la física recreativa en este camino, es el taumatropo de Fitton, creado en 1825. Este consistía en un simple círculo de cartón que tenía dibujada de cada lado una imagen distinta. Sometiendo al círculo a un movimiento de rotación en torno a su diámetro se formaba una tercera imagen que era síntesis de las dos dibujadas. Ejemplo clásico de la jaula y el pájaro, que por la rotación aparece dentro de aquella.

Al taumatropo de Fitton siguió en 1832 otro más perfeccionado de Staimper, con la adición de un espejo, para reflejar las figuras en movimiento y el fenacitoscopo de Plateau. Este último tiene dos discos de cartón, uno con hendiduras alargadas de la circunferencia al centro, el otro lleva una serie de figuras pintadas, las cuales se observan a través de las ranuras mientras gira el

disco, y entonces las figuras cobran movimientos diversos.

Dos años más tarde, el inglés Horner crea el zootropo, en el cual el disco perforado se transforma en un tambor con ranuras en su flanco y el disco con imágenes es una banda que se coloca en el interior del tambor.

* LA FOTOGRAFIA Y EL CELULOIDE

Los simples juguetes ópticos que hemos citado, y otros similares, hubieron conducido al dibujo animado, pero no al cine actual. Para ello fueron necesarios el perfeccionamiento de la fotografía instantánea y el invento de un material tan apropiado como la banda de celuloide. La fotografía, cuyos antecedentes se remontan a Leonardo da Vinci, Camden, Porta y Zhaban, no había tenido un carácter práctico hasta que M. Daguerre, bajo el tiempo de las pesas de los cuarenta horas exigidas por el camino hacia la fotografía instantánea, imprecindible para el cine, el camino fue fácil. Faltaba el material adecuado para la fijación de las imágenes, pues la película de gelatinobromuro, apropiada para la fotografía, no lo sería para el cine.

En 1855 Alejandro Parker descubrió el celuloide, y en adelante fue transmitiendo todos sus conocimientos sobre esta sustancia a Guillermo Friese Greene, quien en junio 21 de 1839 logró en Londres una de las patentes consideradas básicas para la industria cinematográfica: la ed-

mara y el proyector, ambos con un movimiento intermitente, y un objetivo simple para usar película sensibilizada de celuloide en forma de cinta con los bordes perforados. Friese Greene siguió trabajando en aparatos de cine cada vez más perfeccionados, que otros aprovecharon comercialmente, mientras él moría en 1921 en la mayor pobreza.

* EL TEATRO OPTICO DE REYNAUD

En esta somera enumeración de algunos antecedentes del cinematógrafo, no podemos dejar de lado la actividad de Emile Reynaud, con su invención del teatro óptico, donde creó el espectáculo de las proyecciones de dibujos animados.

En 1876, Reynaud perfecciona su praxinoscopio sobre la base del anterior zootropo, del cual utiliza la banda de imágenes y el tambor giratorio. Utiliza también experiencias fotográficas anteriores de Muybridge (fotografió con 24 cámaras una alada de la otra el paso de un caballo a la carrera) y Marey (inventor del fusil fotográfico, que obtenía doce imágenes sucesivas). En su teatro óptico crea una acción animada en sus pantallas luminosas, por seres humanos fotografiados y formando parte de un argumento más o menos ingenioso. En la evolución final del teatro óptico, Reynaud llega a presentar en su espectáculo las imágenes fijadas en una banda ligera y perforada.

* EL KINETOSCOPIO DE EDISON

En 1887 el genio práctico de la invención norteamericana comienza a interesarse por las proyecciones animadas. Su interés nace de la observación del zootropo y otros aparatos ingeniosos de la óptica recreativa. Hace un viaje a Europa, donde observa exhibiciones de imágenes proyectadas a las cuales concede poca importancia. Su sentido comercial lo lleva a crear y perfeccionar el kinetoscopo, un aparato que exhibe en la feria de Chicago de 1893 y en el cual se observa a través de un mirador, el desarrollo de una banda sin fin de celuloide. De esa manera se observaban cientos de imágenes en lugar de las pocas que cabían antes en el disco, y además de esa amplitud la máquina podía ser explotada comercialmente. Por esa época Jenkins constituyó una cámara y un proyector que reflejaba las imágenes sobre una pantalla. Era ya el cinematógrafo actual, que fue utilizado por Edison para sustituir al kinetoscopo. De ahí en adelante los progresos fueron para mejorar la calidad de las exhibiciones, pero el invento estaba ya completado y fue el germen de ese fabuloso desarrollo alcanzado por el cine americano.

Paralelamente a las experiencias americanas, también en Europa se llegaba al descubrimiento del cinematógrafo, y a su explotación comercial. Louis Lumiere, fotógrafo de Lyon y especialista en instantáneas, llegó directamente al cinematógrafo con sus series de fotografías animadas. La primera de sus películas fue "La salida de las usinas" proyectada en una conferencia sobre el desarrollo de la industria fotográfica en Francia. Con su hermano Augusto, filmó algunas escenas familiares y otras humorísticas.

* EL CINEMATOGRAFO LUMIERE

Con esos elementos Clement Maurice ofrecía en el Grand Café la primera función de cine comercial el 28 de diciembre de 1895. El éxito de esa exhibición fue el comienzo de una carrera que no ha cesado en su marcha vertiginosa hasta nuestros días.

TODOS los demás que hasta la fecha, en las cintas italianas, han sido llevados a la pantalla, nada son respecto a la verdad. O poco menos que nada. Se parecen a los que Fernández, el director mejicano, ha colocado en sus películas, como "Enamorada". Cursas relamidos, o demasiado pobres en su carácter sacerdotal véase el de "Strimboli" al cual intenta hacer caer la protagonista, Ingrid Bergman) como para marcar rumbo en la huella de las figuras representativas de una época en el cine peninsular.

"Don Camilo", no. Quise entrevistar a su autor, el ya muy conocido periodista (¿vaya qué periodista!). Nino Guareschi, director del hebdomadario satírico, anticomunista y más bien derechista "Candido". Pude dar con la pauta del éxito mayúsculo que en las diferentes ciudades italianas el público, sin distinción de clases sociales, le ha depurado de una manera que ni las esperanzas más halagüeñas hubiesen podido alcanzar.

Vaya un ejemplo: en Roma, la cinta se está representando en cinco cines de primera visión desde unos diez días. En Milán, en dos cines, siempre repletos, al punto que un domingo por la mañana hubo que alquilar el salón más grande de la metrópoli lombarda para conseguir "dos ahogos" la presión de los espectadores en los demás. Y en París (la cinta ha sido rodada en un conjunto con actores franceses, por una sociedad mixta) el día 18 de mayo fue dada en primera visión en la Ópera, delante del Presidente de la República, Auriant, y de las mayores autoridades nacionales de aquel país. ¿Qué ha pasado, por esto que ha resultado excepcional, pese a que la crítica así "independiente" como "izquierdista" ante la común impresión de que iba a ser una cinta baladí, como las hay por decenas cada año en la producción peninsular? A eso voy, pues. Ni De Sica, en su último "Humberto D.", ha logrado tanta popularidad. Es que, al paso que los demás directores sacan los temas de la sugestión ajena, Nino Guareschi, periodista a carta cabal, los saca directamente de su inagotable manantial de humorismo y de poesía. A eso va el pueblo, pues del pueblo "más pueblo" viene Guareschi.

—Cuando estudiante (pero no consiguió recibirse en Letras) me hice todo, para ganarme la vida. Unos 6 veranos los pasé como portero de un establecimiento azucarero; los demás meses, trabajaba yo como obrero electricista o también como peón de albañil, mejor dicho, pintor de brocha gorda.

—Por eso ha salido Ud. uno de los mejores dibujantes de viñetas humorísticas... —No, hombre, no por eso! Desde muy niño me gustaba dibujar. Así aprendí. Nadie me enseñó. (Me muestra uno de sus dibujos de esa época: hay garra,

sin la menor duda, y el muchacho re ve de muy lejos que no se quedará en esos comienzos de por sí muy significativos). Hice muchos cartones; para ganarme el puchero, por supuesto. Y siempre escribí. Periódicos: escolares, estudiantiles, luego humoristas o satíricos. Acabé...

—Deje eso, Guareschi. Tiene Ud. unos 33 años, lo sé. Dos hijos, lo sé. Es de la cinta que quiero me hable.

Y me habla por dos horas; ni un minuto menos. Ese cura lo tiene bien metido en el alma. Como que es tratado de su tierra, esa Emilia tan violenta en lo bueno como en lo malo; esa Emilia "roja", de un rojo subido, en donde las pasiones políticas alcanzan siempre una altura de lucia inigualada en cualquier otra región de la península. "Don Camilo" se halla a la cabeza de un pueblo cercano del río Po. Hijo de su tierra, tercero, pero de corazón ancho como la medida enorme de sus brazos, excesivo e impulsivo, pero de cabeza muy asentada sobre el cuello. Nada de nieblas en el cerebro. Oda al comunismo, y le daría a garrotazo limpio contra todo comunista de su patria; con todo, es otro Sancho Panza, un caballero del sentido común. Lo mismo es su adversario, "Peppone", el alcalde rojo y jefe de los comunistas lugareños.

—Ha notado Ud. que uno es el reverso del otro, y que son astillas del mismo palo los dos? Eso es lo que quiero expresar. Nada de odios personales, sino el choque violento, insuperable, de ideologías antitéticas como el cristianismo y el comunismo.

—El director Duivier, ha sacado lo mejorcito del volumen "Don Camilo".

—Eso es. Por mi parte, hubiese añadido otros episodios, por los cuales resultaría más fragmentarios y más completos los dos caracteres. Eso, empero, quiero que apunte Ud.: que la cinta no es anti-comunista porque sí. Yo no quisiera hacer eso. Y Duivier estuvo en un todo de acuerdo. Y el popular actor Fernandell, tan apreciado así en Francia como en otras naciones, ha sabido expresar perfectamente la psicología de ese cura de pueblo, de "ross" pueblos de Emilia en donde los rencores políticos suben hasta niveles nunca conocidos, pero donde reina, al igual que el encono hacia el adversario, cierto instintivo espíritu de autocrítica que impide a la mayoría una actitud más agresiva hacia el cura "representante de la reacción".

—Nada hicieron los comunistas en contra de esa cinta?

—Si no hicieron nada? Como que se levantaron de pronto y empezaron a llevar a cabo una campaña en contra en medio del pueblo! —Brescello— en donde fue rodada por entero la película, utilizando a gente del lugar para todos los papeles secundarios. ("Peppone", el alcalde levantino pero bonachón y al fin y al cabo en contra de sus jefes políticos, es el conocido actor Gino Cervi). Tuve que contestar por los diarios y organizar un debate público en la ciudad de Parma, capital de la provincia. (Guareschi nació allí cerca). ¿Qué cree Ud. que fueron allí? (Como 20.000 personas! No les tuve miedo, así como no lo tuve en 1948, cuando desde "Candido" dirigí la campaña anti-comunista más eficaz (y es verdad) con el arma de la sátira y de la ironía instintiva, la de la viñeta. Eso resultó algo excepcional. Los demagogos que yo no le tengo tierra a ningún comunista en cuanto tal, sino a su ideología y a las macanas que por ella no deja de llevar a cabo.

—Quiere decir que "Don Camilo" significa todo eso?

—Perfectamente. Y creo que en el exterior tendrán el pueblo italiano una visión mucho más verdadera que la de unas cintas muy difundidas, en donde se nos presentan unos harapientos en el cuerpo y en el alma. "Vosé m'entende...".

—Como no entenderlo? Así se hace, pues. Así se escribe y se hace cine. Con el corazón y ese macizo sentido común que nunca le falta al pueblo, si es bueno.

LAMBERTO LATTANZI.

ENTREVISTA CON NINO GUARESCHI

"Don Camilo" el cura gaucho del cine italiano



El P. Camilo, seguido por los rojos ("Peppone", el alcalde, es el de bigotes) que habían saboteado la procesión, diríjese al río Po para bendecir las aguas.

mo la medida enorme de sus brazos, excesivo e impulsivo, pero de cabeza muy asentada sobre el cuello. Nada de nieblas en el cerebro. Oda al comunismo, y le daría a garrotazo limpio contra todo comunista de su patria; con todo, es otro Sancho Panza, un caballero del sentido común. Lo mismo es su adversario, "Peppone", el alcalde rojo y jefe de los comunistas lugareños.

—Ha notado Ud. que uno es el reverso del otro, y que son astillas del mismo palo los dos? Eso es lo que quiero expresar. Nada de odios personales, sino el choque violento, insuperable, de ideologías antitéticas como el cristianismo y el comunismo.

—El director Duivier, ha sacado lo mejorcito del volumen "Don Camilo".

—Eso es. Por mi parte, hubiese añadido otros episodios, por los cuales resultaría más fragmentarios y más completos los dos caracteres. Eso, empero, quiero que apunte Ud.: que la cinta no es anti-comunista porque sí. Yo no quisiera hacer eso. Y Duivier estuvo en un todo de acuerdo. Y el popular actor Fernandell, tan apreciado así en Francia como en otras naciones, ha sabido expresar perfectamente la psicología de ese cura de pueblo, de "ross" pueblos de Emilia en donde los rencores políticos suben hasta niveles nunca conocidos, pero donde reina, al igual que el encono hacia el adversario, cierto instintivo espíritu de autocrítica que impide a la mayoría una actitud más agresiva hacia el cura "representante de la reacción".

—Nada hicieron los comunistas en contra de esa cinta?

—Si no hicieron nada? Como que se levantaron de pronto y empezaron a llevar a cabo una campaña en contra en medio del pueblo! —Brescello— en donde fue rodada por entero la película, utilizando a gente del lugar para todos los papeles secundarios. ("Peppone", el alcalde levantino pero bonachón y al fin y al cabo en contra de sus jefes políticos, es el conocido actor Gino Cervi). Tuve que contestar por los diarios y organizar un debate público en la ciudad de Parma, capital de la provincia. (Guareschi nació allí cerca). ¿Qué cree Ud. que fueron allí? (Como 20.000 personas! No les tuve miedo, así como no lo tuve en 1948, cuando desde "Candido" dirigí la campaña anti-comunista más eficaz (y es verdad) con el arma de la sátira y de la ironía instintiva, la de la viñeta. Eso resultó algo excepcional. Los demagogos que yo no le tengo tierra a ningún comunista en cuanto tal, sino a su ideología y a las macanas que por ella no deja de llevar a cabo.

—Quiere decir que "Don Camilo" significa todo eso?

—Perfectamente. Y creo que en el exterior tendrán el pueblo italiano una visión mucho más verdadera que la de unas cintas muy difundidas, en donde se nos presentan unos harapientos en el cuerpo y en el alma. "Vosé m'entende...".

—Como no entenderlo? Así se hace, pues. Así se escribe y se hace cine. Con el corazón y ese macizo sentido común que nunca le falta al pueblo, si es bueno.

LAMBERTO LATTANZI.

"Don Camilo". El cura se pone a ordenar a las vacas durante una huelga de tambores, pese a las amenazas de éstos

LAMBERTO LATTANZI.

¿MERECE "DOMANI E TROPPO TARDI" EL GRAN PREMIO DE UN FESTIVAL?



Anna Maria Picrangelli, la estrella descubierta en "Domani e troppo tardi", y Gino Leurini, en una de las sugestivas escenas del film

LOS dirigentes del cine Club Amigos del Séptimo Arte preparan para el domingo 17 agosto a las 9.15 horas, una exhibición del film italiano "Domani e troppo tardi", seguida de un debate público y encuesta. Es de esperarse que esta reunión cinematográfica tenga proyecciones similares al último cine fórum programado con el film francés "Dieu a besoin des hommes". Como un aporte a esa discusión queremos consignar, en apretado análisis, la película que consiguió el laureo máximo en el Primer Festival Internacional de Punta del Este, no sólo por esa circunstancia episódica, accidental, sino también porque enfoca un problema nuevo para el cine en términos desuados por su claridad y hasta por su valentía.

El real mérito del film está en su tema que sin alardes estilísticos, ni crudeza demasiado notoria, provoca en sus reales términos el problema que representa la educación sexual de la adolescencia que, si la memoria no nos es infiel, es la primera vez que el cine aborda con amplitud no disimulada aunque muchas veces pretendidas.

Una bandada de jóvenes de

ambos sexos que abandonan diariamente las aulas escolares, se topa inexorablemente con la provocativa concepción que del sexo ha creado la vida moderna, evidenciada en el anuncio de una película, en la revista de literatura amorosa o en la más anodina propaganda comercial. Ellos serán los actores de la historia; los seguiremos en sus paseos, en su vida familiar y en sus vacaciones veraniegas. En todas estas circunstancias afloran insistentemente la natural curiosidad por los problemas del sexo, el ridículo entorpecimiento de los padres y educadores para explicar cosas que nunca le fueron suficientemente aclaradas los conflictos que ese desconocimiento provoca en los adolescentes y alguna probable tragedia como la que se apunta en el film.

Los mejores momentos de "Mañana es demasiado tarde" los de mayor frescura y calidad cinematográfica, así como los que tienen una corriente de vida auténtica, son los que presentan las secuencias iniciales: la salida de la escuela, el rudimento de filmación, el comienzo del romance entre Franco y Mirella, la conversación de sobremesa y las secuencias familiares en general, son cuadros difíciles de olvidar. Allí es donde el libro y dirección logran el mejor modo de expresión que decrece en forma pronunciada, lamentable e inexplicable una vez que las huérfanas estudiantiles llegan al castillo en busca de vacaciones.

No es la primera vez que comprobamos la construcción despareja de un film que plantea vivamente el conflicto que

El primer cine-club

Fue en Francia en 1927 cuando apareció la primera organización de cine-club, del tipo tan desarrollado hoy. Esa primera institución de divulgación del buen cine se denominó "Amigos del Séptimo Arte".

se narra para decaer al puro melodramatismo en su declinación. En el cine esto se hace más notorio que en otras artes porque, fundamentalmente, lo que hay en juego, es una cuestión de ritmo, el cual debe siempre crecer y no decaer por falta de expresión o por condenables condiciones a los gustos del público, hermeneados a la finalidad mercantil.

El guión esquemático más de razonable la composición de un porcentaje de primer plano. Así a la marcha dogmática proverbial se le han cargado tintas, en tanto que la educadora jovita y hasta revolucionaria resulta demasiado esquemática y fácil en su pintura. Indudablemente, el personaje mejor delineado, es el humano por el especial cuidado en los pequeños matices que revelan una gestiva y atrayente personalidad.

Pero el análisis de la película arroja sólo objeciones o dudas. Se deben consignar desahucios virtudes de realización, en la ya anotada locución que el tema presenta en las primeras secuencias. Su ambiente está perfectamente ambientado, imparable a la tendencia neorrealista italiana; la interpretación se convierte en una de las más frescas que haya brindado el cine actual, especialmente en lo que se refiere a Anna Maria Picrangelli; la dirección del veterano francés Leonide Moguy destaca sobriedad expresiva y preocupación constante por crear un claro lenguaje cinematográfico ajeno a preciosismos inútiles; la fotografía acertada en la

composición de los planos y en muchos momentos portadora de una fina plasticidad y la música de Ciccognini completando las sugerentes imágenes de Cravette y Del Frate.

La amalgama de estos elementos crean una obra aceptable que sale de lo común, que es digna de elogio por la fuerza y originalidad de su tema y que resulta imprescindible para el que quiere y siente el cine verdadero, olvidando la carencia de soluciones profundas que hubiera completado dignamente su mensaje.

Queda sólo responder a una pregunta casi obligatoria: ¿Es un film para el Gran Premio de un Festival Internacional?

Respectando fallos y opiniones ajenas, respondemos que no. Un Gran Premio debe recaer en un film que armonice la gran unidad de su guión con la depurada técnica de su realización. "Domani e troppo tardi" llena solamente el segundo requisito sin llegar a concretar satisfactoriamente el primero. Tema y técnica siguen creando la obra cinematográfica, artística y perfecta. Preferir un elemento y desdénar o relegar el otro es traicionar la esencia misma del cine.

Figuras estelares

En 1909 el jefe de propaganda de la Vitaphone de a conocer por primera vez al gran público los nombres de los artistas principales de un film: Maurizio Costello, Florencia Turne y Adela de la Guardia.